



III/71

Der Film beginnt im Ton mit einer auf harter Fläche rollenden Kugel, im Bild mit der eng gefassten Grossaufnahme eines kubischen Brotlaibs, von dem ein Messer mit Sägeschliff schnell eine, zwei Scheiben herunterschneidet. Eine Wurst, deren weiche Masse unter der Haut zuerst nachgibt, wird ebenfalls durchschnitten, eine andere später gehäutet, in der Folge ein Exemplar mit der Gabel aufgespiesst, ein Stück abgebissen, gekaut und hinuntergeschluckt. Weitere alltägliche Handlungen im Umgang mit Esswaren, Packungen folgen, jeder Gegenstand isoliert, für sich betrachtet in dichtem Schwarzweiss, real, schonungslos gesehen, und poetisch überhöht zugleich als wohlkomponiertes Bild. Es geht um die unwiederbringliche Veränderung, Zerstörung, – das am Tassenrand aufgeschlagene Ei wird nie mehr ganz, der Artischockenkopf bleibt zergliedert. Ein Fuss schlüpft in den monumental gefilmten Schuh, ein Händepaar wird von dunklen Handschuhen umschlossen. Fuss und Hände von enger Bekleidung umfassen, umschmiegt, gestrafft, in Form gebracht, gestärkt und verborgen. Alles unterlegt mit dem ominösen, unheimischen Rauschen von Verkehr, anonymen Schüben störenden Geräuschs. Ein schwarzer Guss ausgekippter Tinte bringt das Bedrohliche weiter in Schwung, eine Kugel rollt und fällt über die Tischkante. Dann ein ruhigeres Spiel der Kugel auf dem unebenen Fussboden, inszeniert von Händen ausserhalb der Bilds.

Jetzt geht es direkt an den Menschen, den Mann, dem die Hände an Schnüren aufgezogen werden, kommentiert im Ton vom Geheul einer hochtourig drehenden Maschine. Weitere, lange währende und minimalistische Aktionen mit Menschen, die vor der Kamera an sich oder einem anderen rasch vorgeführte, stilisierte Eingriffe vornehmen. Geräusch von Wasser im Abfluss, Maschinen, dann wieder Verkehr, im Lärm als Fokus verhalten ein schreiendes Kleinkind, während der Blick verharrt auf einem organisch geschwungenen, künstlich aufgeschnittenen Erdberg. Ein leeres Leinentuch in einer niederen Grube leitet über zum Gesicht einer Frau mit schön geformten runden Zügen, deren Kopf hinter Glas in einer Kiste liegt, entrückt wie ein gemaltes Bildnis. Der dritte Filmteil beginnt.

In ruhig geschnittener Sequenz sind statische Bilder von Mann und Frau komponiert mit Fenster, Spiegel, Boden und Bett. Die mögliche Gewalt einiger Schritte, einer Hand, die Abwehr gekreuzter Beine, bleibt gefasst unter der Haut. Eine nackte Schulter, wie ein Artefakt gefilmt, hält inne und die Kraft in sich. Vorhänge am hellen Fenster, ein Rücken, Füsse, Beine, gross ins Bild gesetzt das Ohr der jetzt auf der Couch liegenden Frau, die ruhende Hand entspannt und schön mit einem dunklen Stein geschmückt. Ihr Gesicht von unten, rund die Augen, Nasenlöcher, der Mund eine Landschaft, verletzlich und ernst, der Blick gradeaus nach oben gerichtet.

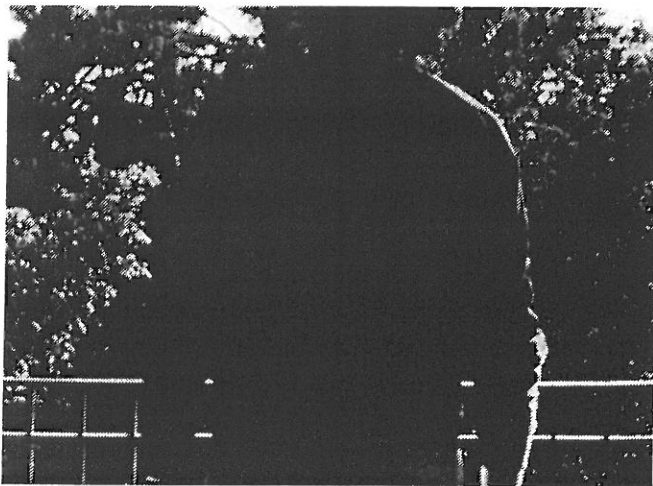
XV/84 Vogelhaus

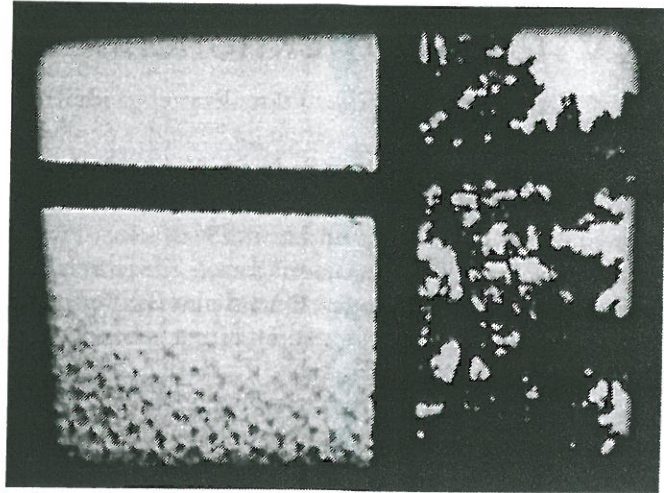
Ein Mann, der Filmemacher, geht von der Kamera weg auf ein helles, undurchsichtiges Fenster zu, bleibt stehen. Leise Vogelgeräusche in einem grösseren Raum erreichen von aussen das Bild. Nochmals, insgesamt fünfmal folgt dieses Herantreten an die Fläche des Fensters. Dann greifen die Schritte weiter aus, und die Schultern, das Haar besonnt, tritt der Mann ans glänzende Geländer seines Balkons, jenseits dessen jetzt Bäume das Geheimnis des Tons tragen. Er wiederholt auch diese Strecke fünfmal. Dann ein Ufer, Herantreten an dieses, weisse Wasserfläche horizontal im Raum, ein kleiner See, oben im Bild das andere Ufer. Die Vogeltöne künstlich und kreativ, wie schwebend über dem See, und doch aus einem anderen Raum.

Romantische Elemente: Die Stellung der Figur im Zentrum, vom Rücken gesehen. Der geheimnisvolle Wald, ein die Blätter, das Wasser belebender Wind, der Wind im Haar. Das Wandern. Eine dem Menschen gesetzte Grenze, das Stehen und Lauschen. Das Hören auf die Regungen der Natur, die Stimmen der Tiere. Einmal im mittleren Teil des Films ein phantastischer, klagender Ruf, ganz zum Schluss des Films dann die kecken, visionär vorwärts weisenden Schreie des „Lachenden Hans“.

Der Ton, das wiederholte Rufen der Vögel in verschiedenen Rhythmen, in auseinander hervorgehenden Sequenzen, verbindet sich mit den regelmässigen Schritten, der repetierten Aktion. Auch im Stehen führt die Bewegung weiter, ein Schreiten der Zeit, der Aufmerksamkeit. Immer neue Vogelrufe beleben die Textur, welche durchgängig auch im Bild (als Eisblumenmuster im Glas, als bewegte Blätterwand, als geriffeltes Wasser) sich gespiegelt findet.

Der Mann mit dunkel bekleidetem Oberkörper, sein dunkles Haar bewegen sich inmitten der Helligkeit von Fenster, Balkon und See. Der Raum, welchen der Ton eröffnet, verdichtet sich im Ablauf des Films um die Figur; zuerst scheint er sich jenseits des Fensters zu befinden, danach in den Bäumen, um über der hellen Schalenform des Sees schliesslich frei schwebend, aber doch kompakt, höchst innerlich zu wirken. – Das Bild verdeckender Rücken und visionäres Schauen nach vorn, Landschaft und kreativer Innenraum liegen auf eben der Achse, welche der Film in die Tiefe und aus der Tiefe wieder in die einfache Gegenwart legt.





XVI/84 Fenster III

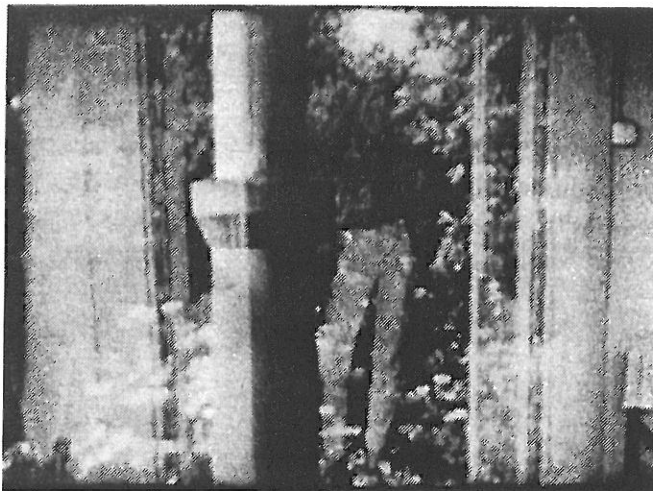
Ein helles Fenster mit dunklen Kreuzen ruckt im Bild vorbei. Im Film ein Rahmen, das leicht schräge Feld einer Projektion. Dunkel der Rand, dagegen von innen, heftig und ständig bewegt. Felder des Fensters. Kreuze von nah, strukturiertes Glas. Lichtfelder, schwarz gerahmt, fahrend, springend, einmal rechts sich öffnend auf Tannen. Hinter der Kante Bäume, das Aussen, ein dunkles Muster, die Sonne, der Raum. Die Fläche schliesst, ein Kreuz dreht sich frei. Bewegung zum Glas, ins beleuchtete Muster hinein, dann rückwärts, die Linien gleiten ins Bild. Schmale Koordinaten drehen, in der Mitte ein Rechteck, grosse Fläche ohne Richtung, unbegrenzt. Abgewechselt einfaches stehendes Kreuz und Senkrechte. Erste (lange) Phrase.

Variation, zweite Phrase (kurz): Beschleunigt in gleicher Sequenz. Das Bild wird autonomer, der Bildrahmen wirkt vom starken inneren Pulsieren des Feldes weniger betroffen. – Weitere Variation, dritte Phrase (kurz): nochmals doppelt so schnelle Kadenz der Bilder, unstet, aber physisch weniger treffend, eher schwerelos vorbei blitzend, mit mehr Distanz und im Überblick gesehen. Der Bildrahmen fasst die Bewegung. – Dritte Variation, vierte Phrase (wieder länger): Ein anderer Blick. Das Staccato des ersten Teils unterbrochen mit eingefrorenen Bildern von ca. zwei Sekunden Länge, dann weiter das visuelle Ticken der Sequenz, und ein nächstes Standbild, in regelmässigem Wechsel. Die stehenden Bilder dichter, dunkler belichtet, wie Erinnerungen, Schnapsschüsse. Im Vergleich der herausgelösten kurzen Formulierungen treten die freien Varianten der Bewegung, der Bildwechsel deutlich artikuliert hervor. Die gehaltenen Bilder werden kürzer, gefolgt noch einmal vom Drehen der grossen Fläche, Senkrechte, Kreuz, Ende.

Die Variationen sind in Mutzenbechers „doppelter Montage“ direkt ab der Projektion eines S-8 Films auf 16mm-Material realisiert. Die unterschiedlichen Aktionen des Filmemachers bezogen auf sein Material, in geregelterm Spiel, erlauben, dieses unter verschiedenen Winkeln neu zu sehen. Je nach Geschwindigkeit, je nach Gliederung ist die physische Wirkung eine andere, oder anders vertiefte. (Nebenbei wird auch die Grundqualität verschieden rascher Filmrhythmen zum Thema.) Der Filmende setzt an, sich der inneren Dynamik, die das Material trägt, anzunähern, um sie für sich und die Betrachter freizulegen. Wie in seiner Malerei, wo geometrische Anordnungen dem Bildkörper erfahrbare Spannung eingeben, tritt auch in diesem Film Mutzenbechers Fähigkeit hervor, eine unmittelbar einwirkende physische Dynamik des Bildes zu entwickeln.

XVII/85 Projektionen

Mit dem harten Rollen eines Düsenflugzeugs im Ton beginnt ein Kameraschwenk, die physische Bewegung im Film, und lange begleitet das wiederkehrende, immer entferntere Geräusch den Bildfluss. Mit der Kamera in der Hand sehen wir den Filmemacher sein gespiegeltes Bild abtasten. „Im Film“ arbeitend, projizierte Filmteile neu verwebend, nähert er sich in „Projektionen“ einer Erinnerung und deutet vielfach an, wie Sehender und Gesehenes sich in ständiger Tiefenbewegung übereinanderlagern. – Einer Strasse fährt der Filmblick entlang. Rasch, mit rhythmischen Markierungen fährt sie im Bildfenster und durchzieht die einbelichtete dunkle Silhouette des Mannes. Der Blick dringt weiter vor, durch jungen Wald und folgt von oben einer Frau, die bald von nah ruhig ihr Gesicht zeigt, hell, abwechselnd mit dem des Mannes, der jetzt ohne vorgehaltene Kamera blickt. Ein Gang wird langsam durchschritten, in Doppelbelichtung mit dem Gesicht der Frau. Die künstliche Beleuchtung gliedert den Durchgang in Abschnitte, schafft eine Perspektive gestaffelter Lichtrechtecke im Raum des Filmbilds. Und von nah gesehen, an der Decke des Ganges, tauchen die Lichter nacheinander schwebend auf. Die Bewegung der Erinnerung, wenn sie in Schichten sich öffnet. Treppenstufen und das pumpende Pulsieren des abgefilmten Durchgangs münden in eine Fahrt mit dem Auto, der weisse Himmelsausschnitt bleicht das Bild der Frau aus, die konzentriert blickt. Die Blicke des Mannes, Mutzenbechers selbst, und der Frau stehen ruhig, halten sich den fahrenden Bildern entgegen. Eine Lichtbahn durchzieht die Frau, die Sonne selbst geht in sie ein, während der Mann jetzt in vielfachen rechteckigen Rahmen erscheint und Säulen einen neuen Schauplatz eröffnen. Es folgt eine zauberhafte Sequenz von Verwandlungen. In einem Moment steht der Mann frontal, während die Frau, schwebend darüber belichtet, sich nach oben bewegt. Ihre helle Hose überstrahlt sein Bild, und wo er stand, steht jetzt die Frau. In ihrem Rücken, wie in der Tiefe einer Bühne mit seitlichen Säulen, geht er nach links (kurz unterbrochen von einem einfachen, scharfen Bildnis seiner selbst im Garten, mit direktem Blick) und steht zugleich wieder vorn an ihrer Stelle; geht hinten weiter, und tritt, während sie erneut vorn steht, hinunter in den Garten. Gras, stehende Säulen, darin die Gesichter von nahe. Säulen schräg durchs Bild und auf der Erde liegend. Die Kraft der Begegnung entsteht im mythischen Verwachsen von Gesichtern und Garten, im imaginären Gegenüberstehen der Augen. Es gibt keine Handlung oder linear ablaufende Zeit, die Bildbewegung zieht in verschiedene Richtungen, es vergeht Zeit, in dichten, schwebenden Momenten formiert sich Erinnerung. In schnellen Verwandlungen wechseln die Figuren den Ort, stehen auf Balkon, Terrasse, in verschiedenen Stellungen, für sich und im Film zueinander, nehmen den Garten als Bühne. Nochmals spielt der Wechsel in einem einprojizierten Filmfenster, über die grosse Fläche zieht Landschaft, gebauter Raum, die Struktur eines Netzes hinweg. Zitternd und in rascher Bewegung durchfliegen Lampen das jetzt dunkle Gesicht des Mannes, als leuchtende Körper in der Nacht eines langen Ganges. Die Frau, ganz dunkel, durchfahren Balken und Punkte aus Licht, ein halbrundes grosses Bahnhofsfenster. Letzte Wechsel der jetzt ernstesten Gesichter, der Figuren stehend, für sich auf dem Balkon, abgewandt, schnelle, gespannte Blicke, kühler und ernst.

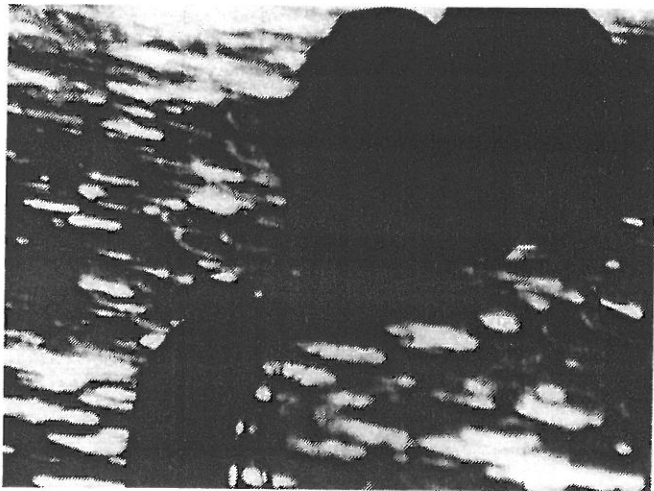


XVIII/85/89 Untergrund

Mutzenbecher geht in die Tiefe und fährt, wird bewegt durch unruhig vorbeiziehende Gegenden. Vorstädte, entlang der Mauer eines Friedhofs. Er tritt von der Kamera weg in den Film ein, mit einer Lederjacke bekleidet, in einen Gang, geht weiter durch projizierte Landschaft. Der Schatten des Mannes, der auf das projizierte Bild zugeht und stehenbleibt, wirkt manchmal wie eine Öffnung, die sich mit der Annäherung schliesst. Der Filmmacher arbeitet in der Dunkelheit einer nächtlichen Aktion „im Film“. Mutzenbecher, dem Film ausgesetzt, den fahrenden Zügen und Fahrten im Auto, lässt sich belichten, bekleiden mit Orten; die bewegten, nächtlich wirkenden Szenen verankert er in seinem Stehen, oder wird in ihnen, wie auf einer Welle stehend, fortgetragen. Der Ton schafft einen durchgehenden Raum. Sein einsaugendes, tiefes, statisches Tönen füllt die Bilder wie Nebel, isoliert das Subjekt. Einmal erscheint auf weissem Hemdrücken scharf das textile, aus Ziegeln gefügte Muster eines altmexikanischen Baus.

Wie im Traum scheint der Gehende, der ohne Widerstand dahintreibt, Bilder nach aussen hin zu formieren. Gegen innen, wie im Traum, oder wie im Kino geben die einwirkenden Bilder dem ruhenden, passiven Körper Spannungen und Bewegung ein.

In der letzten Sequenz des Films prasseln, nadeln Lichtpartikel über Bildfläche und Schulter. Das wie Gischt aufspritzende oder funkensprühende Licht durchheilt den jetzt näher stehenden Menschen mit schwereloser Geste.



XIX/88 4 mal 8

Gefilmt mit einer Doppel 8-Kamera, die auf 16mm-Material in zwei Durchläufen je eine Bildbahn belichtet. Die Hälften werden nach der Entwicklung normalerweise vom Labor auseinandergeschnitten. In Mutzenbechers „4 mal 8“ bleiben die unabhängig gefilmten Teile zusammen und werden als Ausschnitt der beiden Filmstreifen links und rechts im Format mit je zwei Bildern sichtbar.

Die am Griffbrett einer Gitarre bewegte Hand, eine Tasse Kaffee und der langsam mit der Kamera abgefahrene Turm einer Cafetière mit Knöpfchen (rechts) treffen zu Beginn auf bewegte Ausschnitte heller Fenster (links). In der vierteiligen Bildstruktur sind verschiedene Richtungen der Kamerabewegung und gegensätzliche Massstäbe aufgehoben. Oder: Eine besonnte Passerelle, die frontal an eine Haustür führt, steht einem gewölbten Aschenbecher gegenüber. Im Hin- und Herblicken und gleichzeitigen Sehen, das der Film provoziert, beginnen diese unterschiedlichen Gegenstände eine innere Verwandtschaft freizugeben. Ein neuer, fast philosophisch zu nennender Blick erkennt für einen Moment, dass sie zwei nach oben offene Räume bilden.

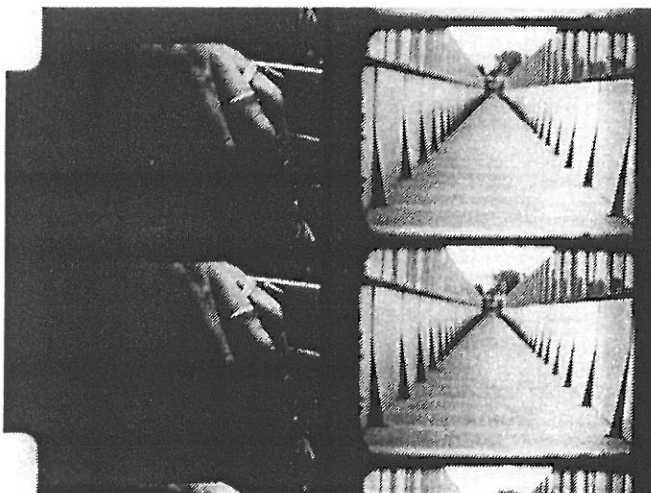
Strukturen in den Bildern beziehen sich vielfach auf die Unterteilung des Bildfelds, die Luminosität der Bildfenster, die sichtbar werdende Brechung und Vervielfachung der Gegenstände auf dem Filmstreifen: Fensterkreuze, die Skelettkonstruktion eines Bahnhofsdachs antworten auf die Felderung, beleuchtetes strukturiertes Glas, eine gerippte Wasserflasche und ein Trinkglas, die spiegelnde Chromstahlkanne füllen das Bild mit vielfacher Transparenz oder konzentrieren ihre Umgebung fragmentiert.

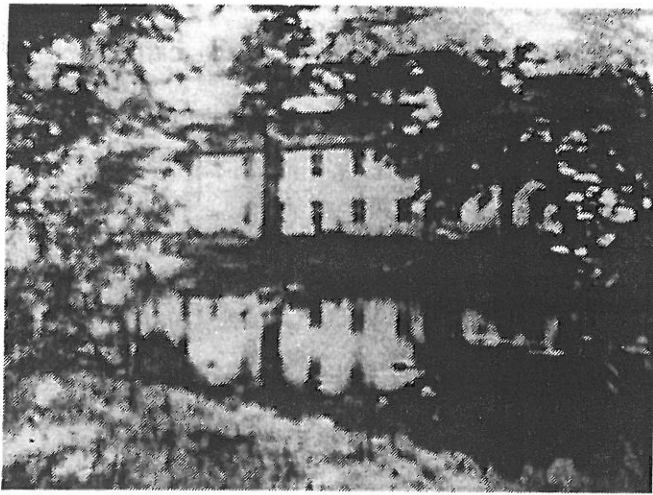
Wenn dunkle Bildteile mit den unbelichteten Stegen verschmelzen und neue Zusammenhänge hervortreten, wirkt das Bild manchmal insgesamt wie Architektur. Wie in den Photocollagen von Peter Roehr, der um 1964–66 gleiche Bildausschnitte regelmässig und nahtlos in Feldern anordnete, treten in den verdoppelten Bildern des Films die Formen, Texturen eigenständig hervor, während die gegenständliche Wirkung zurücktritt. – Die Distanz zum Einzelobjekt, das Spielerische der Verdopplung tritt sogar ein, wenn eine Zoomfahrt den Blick in die Tiefe führen könnte. Der Blick betritt die Räume in den einzelnen Abteilungen kurz und verlässt sie leicht wieder, in der Senkrechten von einer zusammenfassenden Parallelbewegung geleitet, in der Waagrechten von der Verschiedenheit der Gegenstände, Texturen, Bewegungen angezogen, immer gehalten vom feststehenden Raster.

Die vier Bildfelder schwanken leicht gegeneinander, eine Unregelmässigkeit, die durch ungenauen Filmtransport in der Kamera entsteht, ein Effekt, der ans Schwanken fahrender Zugswaggons auf den Gleisen erinnert (und solche erscheinen auch einmal im Bild). Die Bilder laufen in der senkrechten Verbindung mit dem minimalen Unterschied von aufeinander folgenden, plastisch lesbaren Filmkadern, in der waagrechten Gegenüberstellung bewegen sie sich manchmal ähnlich, dann wieder gegenläufig, wie gespiegelt, oder mit kontrastierendem Gestus. Die unterschiedlichen Aufnahme­rhythmen verbinden sich zu einer polyrhythmischen Montage.

In poetischer Parallelität stehen sich die Frau, welche im Film mehrfach vorkommt, und die Welt eines ausgedehnten Bahnhofs gegenüber. Die erste Begegnung ist eine der Farben: Das warmfarbene Gesicht der Frau, ihre Lippen, spiegeln sich in einer gleichzeitig vorüberfahrenden roten Zugskomposition. Später begegnet die Rundung ihrer Hand, des Handgelenks, dem gewölbten Dach eines fahrenden Bahnwaggons, wie schon kurz dazwischen ihre nebeneinander liegenden Finger mit der Dächerflucht parallel stehender Bahnzüge korrespondierten. Das Muster bewegten Wassers neben dem Kopf der Frau antwortet auf eine unscharfe Gitterstruktur, bevor der Film wenig später mit einer schwebenden Parallelbewegung von Bodenflächen endet.

Das Spielerische, Zufällige der Bewegungsmontage verbindet sich mit der belebenden Vielfalt der Farbe. Es ist ein persönliches, leicht fließendes Filmgedicht, in einem Durchgang gearbeitet. Das Kreuz im Bildfeld als einfaches Ordnungselement, eine wiederkehrende Form in Mutzenbechers Filmen, entsteht hier passiv aus der einfallsreichen Verwendung einer technischen Gegebenheit. Die gewählte Struktur unterstützt leichtfüssig eine beim Filmen traumwandlerisch verfolgte Intention, die den Bildern und Motivkomplexen eigenen reichen Bezüge vom konventionellen Blick des Gebrauchs zu befreien.





XX/88 Pelczyn

Mutzenbecher erzählt von seiner Reise nach Pelczyn (ehemals Polgsen), zu einem Ort früherer Erinnerung in Polen. Die weich, schon vergangen fließenden Bilder sind in Sequenzen mit unterschiedlichem rhythmischem Gestus angeordnet. Sie gruppieren sich um die Erinnerung in Mutzenbechers gesprochenem Text, nehmen manchmal das Geschilderte vorweg, entwickeln sich parallel zur Sprache oder folgen ihr nach. Sie wirken, mit unscharfen Übergängen, einmal wie der Reise zugrundeliegende Bilder erinnertes oder fotografisch übermittelter Kindheit, dann wie eine visuelle Erinnerung der Reise, wie unmittelbar vorbeiziehende Eindrücke, oder auch wie ein Nachhall in inneren Durchläufen.

Der Film setzt ein mit rhythmischen Lidschlägen in Gelb, ins Blickfeld fallenden Fotos vom Land, einer Strasse, Kirche, Gebüsch, vom schlicht gebauten Schloss Polgsen mit seiner strahlenden, vielenstrigen Fassade, dann mit einer Autofahrt, Fragmenten des vorbeiziehenden ländlichen Orts. Die Erzählung der Ankunft abends am fremden Bahnhof legt eine zweite Spur dazu. Während der Schreibende zurückspringt an den Beginn der Reise in Berlin, setzt im Bild eine vielfach gebrochene Fahrt ein, durch Landschaften, Städte, unterlegt wieder von der Autofahrt und den Fotos des Beginns, vom zentralen Ort. Diese folgen noch einmal in ruhiger Sequenz, während der Erzählende sich um eine Unterkunft für die Nacht bemüht. Am Morgen Bewegung im Bild, die Fahrt im Auto in fahrigem Schüben, bräunlich getönt, in der Nähe des Gesprochenen. Erst als der Bericht schon Warschau erreicht, wechselt das Bild, blautonig, zu dieser Stadt. Dann rötlich gefärbt die Warschauer Innenstadt, Menschen und Architektur. Fast scheinen es die abgetönten Spielzeugfarben, Gelb, Rot, Blau, der sowjetischen Utopiepalette. Aber vor allem bleicht die Farbe den Bildern ihre harte Substanz aus, dass sie umso innerlicher wirken. Dann, als Vorwegnahme, in reinem Schwarzweiss die Lagergebäude von Auschwitz. Erst inmitten einer Erzählung der Tramfahrt dorthin folgen Bilder von Bäumen, Wohnhäusern entlang der Linie, und während der bildhaften Schilderung des Lagers, mit seiner wohldurchdachten Einrichtung, schiebt sich eine gelb belichtete Sequenz der Autofahrt in Polgsen vor, dann der stärker blau eingefärbte Blick vom Hotel auf die riesigen Plätze und Gebäude beim Warschauer Bahnhof, und nochmals die Innenstadt, das nachgebaute historische Zentrum. Im Bericht die Rückreise, durchsichtig rot noch einmal das Lager, blau die Tramfahrt, dann Industrie, eine andere Stadt. Als letztes Bild: Das nach der Reise mit Gewissheit nur noch als Bild existente leuchtende Schloss, kurz aus dem Dunkel freigegeben.

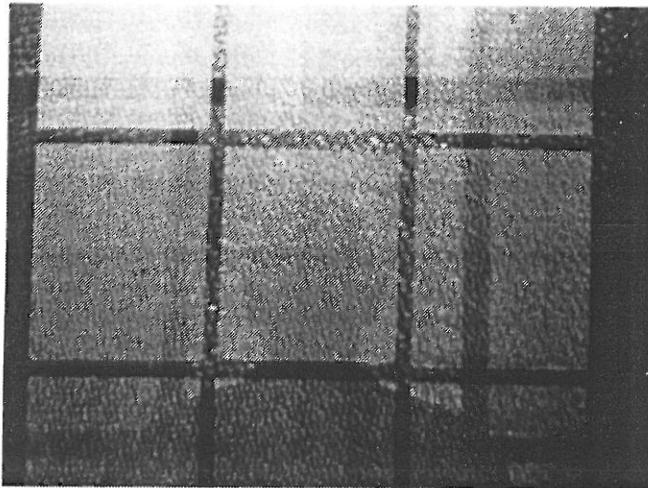
Es sind unruhige Belichtungen in Super-8, aus der Geste des bewegten Körpers, der verschiedenen Transportmittel gefilmt, die Mutzenbecher in erneuter Montage verarbeitet, indem er nach der Reise das projizierte Material (eingefärbt durch Filter) mit der 16mm-Kamera direkt angeht. Dem physischen Gestus der Bilder gibt er die eigene Stimme bei, erschafft die Reise noch einmal neu. Die Formen der Erinnerung, wie diese zeitlich und räumlich Auseinanderlie-

gendes durchlässig macht, zueinander eröffnet, sich finden lässt in Komplexen, hat Mutzenbecher in Formen des Films übertragen. Die Macht der Koordinaten, die in der Kindheit angelegt sind, sich weiterziehen oder nicht mehr finden im bereisten Polen der Gegenwart, mit seinen historischen Schichten, den Orten eingepägt, hat in diesem Film eine kunstvolle, unaufdringliche Form gefunden.

(Der gesamte, längere Text Mutzenbechers, „Reise nach Polgsen, polnisch Pelczyn“ wurde im Verlag Stroemfeld/Roter Stern 1992 veröffentlicht.)

XXIV Fenster IV, 1999

Mehrmals tritt Mutzenbecher von der Kamera weg auf ein besonntes, halbtransparentes Fenster zu, steht, den Kopf ins mittlere Feld der gekreuzten Stege eingepasst, still. Das Fenster in zweiter Belichtung legt sich darüber, folgt der Gehbewegung in die Tiefe, wird dann grösser und ganz gross, bis eine reliefierte Eisblumenstruktur die dunkle Silhouette auflöst und in scharfer Nähe allein stehenbleibt. Dann, beim zweiten Vortreten, dreht das zweite Fenster, das scheinbar hinter dem dunklen Kopf liegt und einen transparenten Raum einschliesst, schwebend um die Mitte, bewirkt ein angenehmes Abgelöstsein von der Schwere des Stehens. Die Drehung setzt sich mit einem Kreuz fort, dessen Mitte in Mutzenbechers Kopf schwebt. Es ist eine verwandelte, fast immaterielle Situation, trotz der einfachen, offensichtlichen Elemente. In der nächsten Bewegung beginnen die Koordinaten in Sprüngen zu drehen, die sich mit dem regelmässigen Ticken des Tons zu einem synchronen Impuls verbinden. Die Fensterfläche zieht nach oben weg, der Stehende bleibt an Ort oder fährt gegenläufig nach unten. Dann ein weiteres Ansetzen der Bewegung, diagonale Felder durchziehen den Kopf gegen links, es ist eine mehr und mehr innere Bewegung, ein Spiel des Zauberers Mutzenbecher mit neuen Konstellationen, in die er sich probeweise begibt. Das Gesicht, dunkel vor der hellen Fläche, hat er uns jetzt zugewendet. Die Koordinaten, Bewegung leitend und Richtungen eröffnend, sind weich und visionär in den Film gebracht. Die gegliederte Weite des Tons gibt dem Bild Präzision und innere Ladung ein.



WERNER VON MUTZENBECHER

BIOGRAFIE UND FILME

Geboren 1937 in Frankfurt am Main. Nach kurzem Umzug während des Krieges auf ein Gut der Familie in Schlesien, kommt Mutzenbecher 1942 nach Basel, wo er die Primarschule und das Humanistische Gymnasium besucht.

1957 studiert er zwei Semester Germanistik und Philosophie an der Universität Basel.
1957–60 Ausbildung an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel, u. a. bei Walter Bodmer (Zeichnen) und Martin A. Christ (Malerei).

Erste grosse Bilder entstehen 1958, die *Totenzimmer* und *Schlachtenbilder*, auch Zeichnungen, welche vom toten oder getöteten Menschen ausgehen. Nicht zuletzt unter dem Eindruck der von Arnold Rüdinger nach Basel gebrachten Neuen Amerikanischen Malerei geht Mutzenbecher zu grau gehaltener gestischer Malerei über. Ab 1964 beginnt ein Werkabschnitt farbig-pastoser Geometrisierungen, inspiriert von Mondrian, Léger und der amerikanischen Malerei Al Helds. Ab 1968 entstehen schwarz-weiße Bilder einfacher geometrischer Formulierung, häufig über einem Netzastraster, mit Dispersion dünn, in einem Zug, und in den Grund einsinkend auf Baumwolle gemalt. Konstellationen rhythmisch organisierter, dreidimensional lesbarer Körper, manchmal kombiniert mit formatfüllenden Musterungen in Rot oder Blau, werden Grundthema von Mutzenbechers Malerei. Bereits 1961 ist W. v. M. in der Ausstellung «19 Junge Basler Künstler» vertreten (Kunsthalle Basel), 1966 beteiligt an «Junge Kunst» (Kunstmuseum Luzern, zusammen mit Anne Weber und Paul Lehmann).

Ab 1967 arbeitet W. v. M. während zehn Jahren nachts bei der Post.

1967/68 Aufenthalt in der Cité des Arts, Paris, mit seiner Frau und den beiden Töchtern.

1968 entsteht der erste Film, *I/68*, der mit subjektiven und fragmentierenden Blicken auf die architektonische Umwelt, auf alltägliche Gegenstände und nahe Menschen reagiert.

Seit 1970 werden, zuerst fast jährlich, neue Filme an den Solothurner Filmtagen aufgeführt.

1970/71 Aufenthalt in Rom als Stipendiat im Istituto Svizzero.

1971 Filme *I/68* und *III/71* auf der Filmtournée «Das kaputte Kino».

Ab 1973 Lehrtätigkeit an der Schule für Gestaltung Basel.

1975 Film *IX/75 Schlachthof*, ein subjektives Dokument.

1976 wird *VI/73 Fenster I* an der Biennale in Venedig gezeigt (Auswahl Schweizer Künstler).

Für das Jahr 1977 wird W. v. M. Konservator ad interim der Kunsthalle Basel.

1980 Teilnahme am Festival «Il Gergo inquieto, nuovi aspetti del Cinema sperimentale Europeo» in Genua mit den Filmen *III/71 (kurze Version)* und *XI/78*.

1981 Übersichtsausstellung in der Kunsthalle Basel. In den Textbeiträgen des Katalogs werden Malerei, Film und Schreiben gleichermassen gewürdigt, der Katalog enthält eine Auswahl der bis heute grösstenteils unpublizierten poetischen Texte Mutzenbechers.

1982 erster, durchgängig durch Abfilmen der Projektion früherer Aufnahmen komponierter Film, *XIV/82*.

Seit 1987 leitet W. v. M. die Fachklasse für freies bildnerisches Gestalten (Malklasse) an der Schule für Gestaltung Basel.

1988 entsteht der Film *XX/88 Pelczyn*, aus Material, das Mutzenbecher in Polen gefilmt hat, auf seiner Reise an den Ort früherer Erinnerungen, das heute nicht mehr existente Gut der Familie beim gleichnamigen Dorf. Präsentationen an den Kurzfilmtagen Oberhausen, in Krakau, Osnabrück, sowie an einem Filmabend des Museums für Gegenwartskunst Basel (1989).

1992 Film *Selamat Pagi*, aus vier Elementen, zwei übereinanderprojizierten Filmen einer Reise nach Indonesien, deutsch gesprochenem Text aus dem Reiseführer und Musik aus Java.

Verschiedene, vom Filmemacher immer wieder neu zusammengestellte Programme gehen einzelnen thematischen Zusammenhängen des Werks nach. Vorführungen im Portikus und im Deutschen Filmmuseum Frankfurt (1992), im Berowergut Riehen (1993), usw.

1999 Filmpräsentation im «Mittwochskino der Kunsthalle Basel». Im Programm unter anderem der neu fertiggestellte Film *Kunsthalle 2. Teil, 1969/99*, der die Basler Kunsthalle als Raum der Kunst und die Bewegungen der Künstler, welche beim Aufbau einer Ausstellung (1969) dort agieren, in teils amüsanten Ausschnitten aufgreift. *Fenster IV, 1999* und *XXV/Toys, 1999* setzen die Beschäftigung mit dem Fenster, dem Eintreten in den filmischen Raum und mit dem verborgenen Leben der Dinge in Vertiefung fort.

Quellen: W. v. M. Katalog Kunsthalle Basel, 1981; Archiv Mutzenbecher.

Filme 16mm

- I/68 s/w ohne Ton 8 Min. (mit Klaus Baumgärtner, Kamera, Schnitt)
044/68 s/w ohne Ton 4 Min. (mit Klaus Baumgärtner, Kamera, Schnitt)
II/69 *Kunsthalle* s/w ohne Ton 7 Min. (mit Klaus Baumgärtner und Camille Schlosser, Kamera)
III/71 s/w Ton 15 Min. (mit Klaus Baumgärtner, Kamera; Balz Raz, Ton; Aktion: Hans Remond)
IV/72 *Gehen usw.* s/w ohne Ton 6 Min. (mit Balz Raz, Kamera)
Bahnhof SBB s/w ohne Ton 3 Min.
V/73 *Malen* s/w ohne Ton 6 Min.
VI/73 *Fenster* s/w Ton 4 Min. (mit Balz Raz, Kamera)
VII/73 *Spiegelfilm* s/w ohne Ton 15 Min. (Aktion: Kaspar Linder)
Filmographie I (69–73) s/w ohne Ton 8 Min.
VIII/74 *Pfeilbogen* s/w Ton 8 Min.
IX/75 *Schlachthof* Farbe Ton 20 Min.
X/78 *Rheinhafen* Farbe ohne Ton 12 Min.
XI/78 s/w Ton 15 Min.
XII/80 *Fenster II* Farbe Ton 2 Min.
XIII/81 *Gänge* Farbe Ton 3 Min. (16 B./Sek.)
XIV/82 *Filme* Farbe Ton 21 Min.
XV/84 *Vogelhaus* s/w Ton 9 Min.
XVI/84 *Fenster III* s/w ohne Ton 4 Min.
XVII/85 *Projektionen* s/w Ton 9 Min.
XVIII/85/89 *Untergrund* s/w Ton 5 Min.
XIX/88 *4 mal 8* Farbe ohne Ton 3 Min. (16 B./S.)
XX/88 *Pelczyn* Farbe Ton 12 Min.
Movimenti, 1990 Farbe ohne Ton 9 Min.
Wolf-Passerelle, 1990/93 Farbe Ton 8 Min.
Selamat Pagi, 1992 Farbe Ton 12 Min. (Sprecherin: Amaya Eglin)
Kunsthalle 2. Teil, 1969/99 ohne Ton 14 Min. (mit Klaus Baumgärtner und Camille Schlosser, Kamera)
XXIV *Fenster IV*, 1999 Farbe Ton 3 Min.
XXV/Toys, 1999 Farbe Ton 5 Min.

Auftragsfilme:

- Auf dem Gellert*, 1975 Farbe Ton 40 Min. (Sprecher: Peter Richner)
(Entstanden mit Teilnehmern des von W. v. M. geleiteten Filmkurses an der Schule für Gestaltung Basel. Wissenschaftlicher Berater: Dr. E. E. Kobi; Produktion Sozialpädagogischer Dienst Basel. Der Film dokumentiert ein Modell humanen Aufwachsens in einem Kleinkinderheim).
Bürgerspital Basel, 1976 Farbe Ton 32 Min. (mit Balz Raz, Co-Regie, Ton; André Lehmann, Kamera; Sprecher: Jürgen von Tomei)

Alle Filme befinden sich bei W. v. M., Mittlere Strasse 63, 4056 Basel, Tel. +41-61-261 57 48. Einzelne Filmkopien im Besitz des Kunstmuseums Basel (*VI/73 Fenster*, *II/69 Kunsthalle*) des Basler Kunstcredits (*XV/84 Vogelhaus*), der Stiftung Pro Helvetia (*IX/75 Schlachthof*), des Sozialpädagogischen Dienstes Basel (*Auf dem Gellert*, 1975) und des Bürgerspitals Basel (*Bürgerspital Basel*, 1976).

Publikationen und Texte (Auswahl)

Werner von Mutzenbecher:

- aus unveröffentlichten Texten, in *Kunstnachrichten*, 9. Jahrg., No 11/12, Juli 1973.
 - aus unveröffentlichten Filmtexten, in *Filmfront* Nr. 6, Basel 1979.
 - Aus den Texten*, in: W. v. M. [Kat.], Kunsthalle Basel, 1981.
 - Über Experimentalfilm, 1976 und Adam Komorowski im Gespräch mit W. v. M.*, Programm zur Filmpräsentation im Museum für Gegenwartskunst, Basel, 13. Nov. 1989.
 - Im Film sein*, Neue Zürcher Zeitung, Freitag 21. Dez. 1990, Filmbeilage unter dem Titel *Die anderen Filmemacher*.
 - Gelebte Modelle. Ein Überblick über meine Tätigkeit an der Schule für Gestaltung Basel*, Hrsg. Schule für Gestaltung Basel, 1991.
 - Reise nach Polgsen, polnisch Pelczyn*, Text und Fotografien, Verlag Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt 1992, ISBN 3-87877-390-0.
 - Am Schnittpunkt der Passagen*, Texte mit vier Radierungen (Auflage: 15), Ed. Franz Mäder Basel, 1997
- Peter F. Althaus: W. v. M., *Filme, Texte, Bilder*, in: *Kunstnachrichten* 11/12, Juli 1973.
- Fritz Billeter: *Über den Maler, Filmer und Schreiber W. v. M.*, in: *Tages Anzeiger Magazin*, Nr. 7, 16. 4. 1974.
- Werner von Mutzenbecher [Kat.], Kunsthalle Basel, 1981, darin: Maria Netter: «*Bilder. Situationen. Architekturen des Innern*», Fritz Billeter: *Schreiben aus gesteigertem Bewusstsein*, Hans-Ulrich Schlumpf: *W. v. M.s Filme**, Balz Raz und W. v. M.: *Aus einem Gespräch mit Balz Raz, Februar 1981*, Einführung von Jean-Christophe Ammann.
- Mit Biografie, Ausstellungs- und Texteverzeichnis. ISBN 85562-001-11.
(*Dieser Text wurde wiederabgedruckt in *Cinéma 4/81 –Architektur im Film*, S. 81ff., mit Abbildungen und der von W. v. M. in Stichworten kommentierten Filmografie 1968–78).
- Jean Perret: W. v. M., *Maler und Cinéast*, in *Cinéma 35/1989 –Film und die Künste*, Verlag Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt 1989. Wiederabdruck in W. v. M. [Kat. Berowergut Riehen], Bananja-Verlag, Basel, 1993, ISBN 3-9520388-0-6.
- Werner von Mutzenbecher. *Bilder 1988–1990* [Kat.], Galerie Riehentor Basel, 1991, darin Peter Suter: *Sechs Assoziationen zu einem quadratischen Bild*.